

PAOLO QUAZZOLO

Gli scritti sacri di Goldoni

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAOLO QUAZZOLO

Gli scritti sacri di Goldoni

*Il vasto catalogo goldoniano conta anche un certo numero di componimenti d'occasione a carattere sacro. Si tratta di rime per vestizioni o monacazioni, sonetti, madrigali, Quaresimali: lavori tutti scritti su commissione e per lo più offerti in dono dal loro autore. Non mancano alcune opere di maggiore impegno, come l'oratorio in lingua latina *Magdalenae Conversio* o l'azione sacra *L'unzione del reale profeta Davide*. Lavori che certamente non costituiscono il meglio della produzione goldoniana, ma che ci parlano di un autore particolarmente versatile e del suo rapporto, non troppo profondo, con la fede.*

Autore tra i più significativi e prolifici della drammaturgia italiana, Carlo Goldoni ha scritto non solo per le scene, ma ci ha lasciato anche una copiosa messe di componimenti poetici in lingua e in dialetto, cantate, serenate, introduzioni e prologhi teatrali, drammi per musica, oltre ai *Mémoires* e a un vasto epistolario. All'interno di un *corpus* davvero imponente,¹ trovano spazio anche componimenti di carattere religioso o, quanto meno, riferiti a un contesto sacro. Si tratta di testi poetici di varia lunghezza e impegno, distribuiti su un arco temporale abbastanza ampio; due i lavori che riguardano l'ambito drammaturgico: l'oratorio in lingua latina *Magdalenae Conversio* e l'azione sacra *L'unzione del reale profeta Davide*.

Nell'avvicinarci al Goldoni sacro è opportuno ricordare che siamo di fronte a un uomo del Settecento, abituato a valutare il mondo attraverso un'ottica laica e restio a ricorrere alla fede per giustificare umano l'agire. Lo testimoniano le sue innumerevoli commedie, all'interno delle quali tutto è sempre ricondotto all'ambito quotidiano e dove i rari accenni al mondo religioso assumono più il gusto di un intercalare linguistico che non di un sentito atto di fede. Le stesse, poche, tragedie goldoniane, anche quando pongono i personaggi in situazioni estreme, mai fanno ricorso al contesto religioso e, qualora venga implorato l'intervento divino, questo è fatto in termini puramente teatrali. Non a caso all'invocazione "Dio" viene spesso preferita una più generica "Numi", che non rinvia necessariamente a un contesto religioso. Lo stesso Goldoni, nel 1750, scrivendo la *Prefazione* alla prima edizione delle sue commedie, aveva formulato una dichiarazione d'intenti rimasta poi celebre: «I due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai d'essermi servito, furono il Mondo, e 'l Teatro».² Il che esclude a priori qualsiasi riferimento al mondo religioso.

Ma anche in seguito Goldoni ebbe a dichiarare la sua limitata confidenza con la fede. Nel grazioso componimento in ottave veneziane scritto nel 1760 per la vestizione di suor Maria Redenta Milesi, scrive il poeta: «Mi senza astrazion, confesso el vero, / No arivo a dir un Paternostro intiero» e «Se, per esempio digo la corona, / Cole comedie el diavolo me tenta; / Se qualche volta sento sonar nona, / Tanto fa che la senta o no la senta. / E a Messa in verità, Dio mel perdona, / Qualche volta la testa no xe atenta, / No miga per mancanza de respeto, / Ma el cervelo me svola a mio despeto».³

Componimenti in verso per vestizioni e monacazioni

Tra i componimenti poetici che pongono Goldoni in diretto rapporto con il mondo religioso, vanno ricordati numerosi lavori scritti per l'ingresso in convento di giovani veneziane. La tradizione di commissionare componimenti poetici in occasione di nozze e monacazioni, era particolarmente

¹ Attualmente il *corpus* goldoniano è leggibile nell'edizione a cura di Giuseppe Ortolani, pubblicata da Mondadori tra il 1943 e il 1955. Dal 1993 è in corso di realizzazione, presso Marsilio, l'*Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni*.

² C. GOLDONI, *Prefazione alla prima edizione (Venezia, Bettinelli, 1750)*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1943-1956, I, 769.

³ C. GOLDONI, *Per la vestizione di suor Maria Redenta Milesi*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 555.

viva a Venezia: non è quindi casuale che a un autore affermato quale Goldoni fossero richiesti dagli amici lavori simili, che venivano generalmente offerti dal poeta in dono.

Tra i primi da ricordare, *Alla sua diletissima cugina la Signora Anna Maria Indrich, che veste l'abito religioso nel monastero di San Rocco e Santa Margherita assumendo il nome di Maria Eccelsa*. Si tratta di un componimento in ottonari, scritto probabilmente nel periodo compreso tra il 1735 e il 1743 e indirizzato alla cugina Anna Maria, figlia di Gian Paolo Indrich e di Antonia Goldoni, zia del commediografo. Di lei, nelle *Memorie italiane*, Goldoni dice che è monaca e «fa onore a se stessa, ed a' suoi congiunti». ⁴ I 156 ottonari che costituiscono il componimento, se da un lato rientrano tra i numerosi esempi di lavori di circostanza, dall'altro costituiscono un sincero e affettuoso omaggio alla cugina. Nell'incipit Goldoni ironizza su tali liriche, sottolineando la consuetudine di cantare «le glorie, i vantì» ⁵ della futura monaca, sebbene «V'è talun, che poco o nulla / Conoscendo la fanciulla / La dipinge francamente / Qual se fosse a lui presente». ⁶ Ma più avanti lo scherzo cede il passo a una più sentita descrizione della propria famiglia e a un affettuoso incitamento alla cugina a non lasciarsi intimorire dalla nuova vita cui va incontro. E non manca un curioso sfogo contro la vita coniugale:

Lieta cosa è l'esser fuori
Dagli'impicci e dai rancori
Dello stato coniugale,
Ch'è sovente a noi fatale
Dato ancor che i coniugati
Sian felici e fortunati,
Mille doglie, mille pene
Amareggian tutto il bene.
I figlioli ed il consorte,
I lor mali e la lor morte
Pene sono tormentose
Alle madri ed alle spose.
E la suocera e la nuora,
Che non stanno in pace un'ora,
Fanno il dolce matrimonio
Una pena da demonio. ⁷

Sfogo che può forse essere interpretato come un riferimento alla propria esperienza coniugale e alla concordia tra Nicoletta e la madre di Goldoni, Margherita.

Ma, come osserva a proposito di questo componimento Ginette Herry, «L'omaggio privato alla famiglia Indrich potrebbe essere il primo caso in cui un obbligo viene trasformato dal poeta per parlare di sé sottovoce». ⁸ Abitudine questa che si consoliderà negli anni a venire, in occasione di altre monacazioni, ove l'autore non esiterà a mettere in secondo piano il tema principale per narrare i propri casi ed esporre lagnanze.

La *Canzone per monaca* viene scritta da Goldoni nel 1740 ed è dedicata a Paolina Gradenigo, figlia del senatore Girolamo, in occasione della vestizione dell'abito di San Bernardino presso il monastero di Santa Maria della Celestia. In questa canzone l'autore immagina che sia la stessa Paolina a parlare, rivolgendosi alle amiche che piangono la sua sorte. La celebrazione della gloria

⁴ ID., *Prefazione ai 17 tomi delle commedie edita a Venezia da G.B. Pasquali (1761-1778)*, VI, in ID., *Tutte le opere...*, I, 639.

⁵ ID., *Alla sua diletissima cugina la signora Anna Maria Indrich...* In ID., *Tutte le opere...*, XIII, 125.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, 127.

⁸ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Tomo I, 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007, 312.

dei Gradenigo, la descrizione delle vanità del mondo profano e l'accento alla pace del convento, costituiscono i passaggi obbligati di un lavoro piuttosto modesto e convenzionale.

Più interessante il *Dialogo sacro*, in terzine di endecasillabi, scritto probabilmente nel 1750 in occasione dell'ingresso, nel monastero veneziano di Santa Marta, delle sorelle Giacopa e Maria Carrara. Qui Goldoni, ricorrendo a una struttura drammaturgica giocata su vivaci contrapposizioni, si figura che due sorelle, Clori ed Elisa, abbiano fatto due diversi sogni, simbolo tuttavia della medesima strada verso la Grazia. Clori, in preda al terrore, racconta di aver sognato che, durante una festa, le è apparso un misterioso uomo il quale, facendo «tosto cambiar spoglie ed aspetti»,⁹ le ha fatto vedere gli orrori dell'Inferno, incitandola così ad abbandonare i vizi terreni. Elisa, viceversa, ha sognato il Redentore il quale, con immagini soavi e rassicuranti, le ha mostrato il Paradiso, chiedendole «se indegno del tuo core io sono».¹⁰ Alla fine Elisa si convince che «La Grazia che desia l'anima lieta / Opra in due guise: o del suo amor l'accende, / O falla di timor santo inquieta. / A te mostra i perigli, e cauta rende, / A me la gloria dolcemente addita, / E trarci seco per due strade intende».¹¹ Così Clori cercherà nel convento protezione dai vizi terreni, mentre Elisa si richiuderà nella cella per «custodir di puritate i gigli».¹²

Di carattere vivacemente teatrale è il grazioso *L'insonio. Dialogo tra Suor Graziosa e Suor Flavia converse nel Monestier de S. Biagio e Cataldo*, ottave in dialetto veneziano composte nel 1755 per la professione delle sorelle Chiara e Cecilia Corner. Le converse protagoniste del dialogo sono invenzione del commediografo, e in questo componimento ritroviamo tutta la grazia, l'ironia e la vivacità caratteristiche di molte sue commedie. Flavia sveglia Graziosa per recitare l'Avemaria: dopo l'orazione, in un vivace dialogo in veneziano, Graziosa racconta di aver sognato che un Angelo è apparso alle sorelle Corner e le ha condotte sul campanile del convento per mostrare loro Venezia e i suoi vizi. Ma ha anche mostrato «cosse più bele»:¹³ la casa ove sono nate, la moralità della loro famiglia, le glorie del Vaticano. Vagamente polemico il finale, ove Flavia propone di prendere nota del sogno per chiedere a qualche letterato di porlo in versi. Con ironia Goldoni descrive i letterati del suo tempo, i quali «quando i se prega, i volta el grugno, / Par che in tel muso se ghe daga un pugno. / E se de far qualcosa i xe sforzai / Da un patron, da un amico, o da un'amiga, / I ve fa quatro versi stiracchiai».¹⁴

Le ottave del *Te Deum laudamus*, composto nel 1756 per la vestizione di Apollonia Grandi nel monastero di San Giovanni in Laterano a Venezia, sono una sorta di parafrasi e volgarizzazione per il popolo del rito cristiano. Non è tra le prove migliori del Goldoni al quale tuttavia, secondo Ortolani, non sfugge «il sentimento della grande poesia religiosa».¹⁵

Alla stessa Grandi sono dedicate le ottave *In occasione che l'illustrissima dama Candida Rosa Grandi professa solennemente l'instituto di S. Benedetto nel nobilissimo monistero di San Giovanni Laterano*. Anche questo è un componimento modesto che tuttavia riesce a descrivere in modo convincente la vita, alquanto monotona e ripetitiva, del convento, dalla sveglia mattutina al riposo serale. La parte conclusiva è invece dedicata a cantare la gioia della futura monaca nell'avvicinarsi alla sua nuova vita.

In dialetto veneziano è la *Risposta ad Aurisbe Tarsense di Polisseno Fegejo* in occasione della vestizione di Angela Maria Renier, del 1757. Cugina della Renier, Cornelia Barbaro Gritti, in Arcadia pastorella Aurisbe Tarsense, invita Goldoni a cantare la vestizione di Angela Maria. Il commediografo risponde con un divertente componimento ove dichiara di essere «Poeta scenico» e, come tale, di immaginare una vera e propria tragedia:

⁹ C. GOLDONI, *Dialogo sacro*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 164.

¹⁰ Ivi, 167.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, 168.

¹³ C. GOLDONI, *L'insonio*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 262.

¹⁴ Ivi, 264.

¹⁵ ID., *Tutte le opere...*, XIII, 980.

Ecco: s'alza el sipario
 Chi xe el protagonista?
 Una virtuosa vergine
 Del Cielo a la conquista.
 Chi forma nell'epitesi
 Le prove e i testimoni?
 Chi forma l'epissodio?
 I anzoli e i demoni.
 Chi modera, chi accelera
 El corso dell'azion?
 Chi forma la catarsi?
 I affetti e le passion.
 Quale xe la catastrofe
 Felice e portentosa?
 L'attrice memorabile
 Con Dio s'ha fatto sposa.¹⁶

Carattere scherzoso possiede anche la *Canzone in lingua veneziana dedicata alle nobil donne Contarina, Alba ed Elena Lippomano sorelle affettuosissime della sacra sposa*, composta nel 1757. I versi sono dedicati alle sorelle della monaca e riescono a dipingere in modo genuino e immediato un ipotetico dialogo tra i genitori e la futura "sacra sposa". La canzone inizia spiritosamente con una sorta di autocritica che Goldoni rivolge al componimento da lui scritto un anno prima per la vestizione della Lippomano: «L'ho scritta in certi versi / Dal mio stil assae diversi. / Prencipiava in aria grave: / Pecorelle mal pasciute... / Ma chi mai no riderave / A dir piegore a le pute? / Gh'ha rason chi dise ai Vati: / Andè là, sé tuti mati».¹⁷ Per concludere che «Se prima ghe pensava, / Tanti versi sparagnava».¹⁸

Le tre *Lettere in versi martelliani per la vestizione della N. D. Chiara Morosini* furono composte alla fine degli anni Cinquanta. Nella prima Goldoni immagina che la sorella maggiore, Maria Eleonora, già monaca, si rivolga a Chiara rallegrandosi per la sua scelta ma predicendole i numerosi dubbi che l'assaliranno al momento di separarsi dal mondo civile. Nella seconda, è Chiara a rispondere alla sorella, narrando delle sue incertezze e dei sogni che la tormentano durante il riposo. Ma dopo le sofferenze, la ragazza sembra aver superato i dubbi. Nella terza lettera, infatti, Chiara, affrontata la vestizione, scrive alla sorella della nuova pace raggiunta e dell'attesa per la consacrazione definitiva. Lavoro d'occasione ma di cui si può apprezzare l'invenzione epistolare.

Sicuramente di maggior impegno sono i due componimenti scritti in occasione della vestizione e della monacazione di Maria Falier. In questo caso Goldoni pensò di uscire dallo schema consueto, per soffermarsi piuttosto a descrivere le cerimonie legate a questi rituali, dando così luogo a una sorta di vero e proprio poemetto in ottave. Marina Falier era figlia del senatore Giovanni, uno dei primi protettori e sostenitori del commediografo. *I riti e le cerimonie nella vestizione dell'abito monacale. Stanze in occasione che la nobil donna Marina Falier veste l'abito di Sant'Agostino nel venerando monastero di Santa Maria*, inizia con una sorta di richiamo che l'autore rivolge ad alcune pie donne per assistere alla cerimonia di vestizione. Richiamo non esente da alcuni tratti vagamente comici, come il definire "vittima" la futura monaca. Dopo il dovuto omaggio alle virtù della famiglia, inizia la descrizione della cerimonia. Le monache cantano il salmo, mentre «veste i sacri apparati il confessore».¹⁹ Si aprono le porte del convento: giunge la "verginella" accompagnata dalle suore. Goldoni ironicamente ammonisce le donne presenti a non fare chiasso: «Che non si fa conversazione in

¹⁶ ID., *Risposta a Aurisbe Tarsense di Polisseno Fegejo*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 365.

¹⁷ ID., *Canzone in lingua veneziana...*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 368.

¹⁸ Ivi, 373.

¹⁹ ID., *I riti e le cerimonie nella vestizione dell'abito monacale*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 414.

Chiesa».²⁰ A questo punto inizia la vestizione vera e propria, che Goldoni spiega passo a passo riferendo le formule, le domande e le risposte previste dal cerimoniale. Dopo essere stata vestita con il “monacale arnese”, la giovane si sottopone al taglio delle “bionde chiome”, che Goldoni invita ad ammirare: «Donne, qua vi volea, voi che ponete / Nella chioma gentil sì lunga cura».²¹ A questo punto sul capo della giovane viene calato il velo, si intona un *Te Deum*, e la “sacra sposa” si ritira con le sorelle.

A un anno di distanza Goldoni scrive *I riti e le cerimonie nella monacale professione. Stanze in occasione che la nobil donna Marina Falier professa la regola di Sant'Agostino nel venerando monastero di Santa Marta*. La formula è la medesima del componimento precedente: l'autore nuovamente chiama a raccolta le pie donne e in tono vagamente ironico annuncia che «grazie al Signor, finito è l'anno, / E la sposa Faliera è viva e sana».²² Nuovamente si illustra la cerimonia descrivendone le varie fasi, traducendo e parafrasando i salmi latini, alternando note serie a momenti di comicità, conferendo a tutto il contesto il tono di un'azione sacra teatrale. Si giunge così alla conclusione: il confessore impone alla monaca di rimanere in silenzio per tre giorni. Goldoni medita a lungo su questo sacrificio, ritenuto assai difficile per le donne: «Come (direte voi), senza parlare / Una donna tre dì? Possibil fia / Che donna al mondo possasi trovare, / Che di un lungo tacer capace sia?».²³ Incitando dunque le donne al silenzio e alla saggezza, l'autore conclude: «Non volete tacer? Dunque cantate / Il *Te Deum* [...] Parlate poi, ch'io vel concedo appieno. / Dite male di me, dite ch'io sono / Un cattivo poeta, e vel perdono».²⁴

Nel 1760 Goldoni scrive *Per la vestizione di suor Maria Redenta Milesi nel monistero delle Terese in Venezia*. Si tratta di un componimento in ottave, in dialetto veneziano, il cui interesse risiede sia nella spontaneità della lingua, sia nelle inedite confessioni alle quali l'autore, giunto ormai al suo ultimo periodo italiano, si lascia andare. Il Goldoni si rivolge alla Milesi affinché preghi per lui:

Munega benedeta, consoleme;
son certo che el Signor v'ascolterà.
Bezzi a mi no m'importa unir insieme,
No m'importa d'onori e facoltà.
Ma se el stame vital no se scavezza,
Un reposso voria per la vechiezza.²⁵

Stanco di stare costantemente seduto a tavolino per scrivere commedie, Goldoni desidera ora «goder el premio de la so fadiga».²⁶ Ma ciò sembra difficile, tutti gli rifiutano un aiuto ed egli si lamenta di non poter mettere nulla da parte, poiché a casa «semo in oto».²⁷ Impressiona e commuove il grido sincero e quasi disperato di un uomo il quale scrive «dei zorni da matina a sera, / E fazzo, e fazzo, e mai ghe vedo el fin»,²⁸ un lavoro infinito che sembra non garantirgli una pensione per una vecchiaia dignitosa.

Dopo il Capitolo per la professione di Pierina Querini (1760), Goldoni pone mano, nel 1760, al capitolo in lingua veneziana *Per la vestizione di sua eccellenza la signora Chiara Vendramin nel monistero di S. Zaccaria*. Il lavoro è dedicato *A sua eccellenza il signor Alvise Vendramin fratello della sacra sposa*, ed è un

²⁰ Ivi, 415.

²¹ Ivi, 424.

²² Id., *I riti e le cerimonie...*, in Id., *Tutte le opere...*, XIII, 429.

²³ Ivi, 438.

²⁴ Ivi, 441.

²⁵ Ivi, 558.

²⁶ Ivi, 559.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

omaggio che l'autore rivolge al figlio di Francesco, proprietario del Teatro di San Luca ove il commediografo allora lavorava. Uscendo dagli schemi consueti, ancora una volta Goldoni coglie l'occasione per parlare di sé. Con la scusa di consigliare alla monaca la lettura delle sue commedie, l'autore ricorda l'attività presso i Vendramin, elencando ad una ad una le commedie composte. E, allo stesso tempo, rivendica la validità della sua riforma contro coloro che la criticavano.

Dopo il modesto Capitolo per la vestizione di Lucia Memo (1760 circa), Goldoni scrive il Capitolo in lingua veneziana *Per suor Maria Cecilia Milesi che deposto il nome di Lucia veste l'abito di S. Domenico nel nobile esemplarissimo monistero del Corpus Domini* (1760). L'ennesimo componimento d'occasione si trasforma in un grazioso artificio letterario: impegnato in quei giorni a trasferirsi in una nuova abitazione, Goldoni immagina di impartire al pittore una serie di ordini, chiedendogli di dipingere le pareti della casa con temi che riguardano il rito della vestizione e la vita in convento. Ne viene fuori un lavoro originale e non privo di graziosa inventiva.

Ben sette furono le sorelle della famiglia Milesi a prendere il velo. Nel 1761 Goldoni scrive un nuovo Capitolo in lingua veneziana *In occasione che fa la sua solenne professione nell'insigne monistero delle Terese suor Maria Redenta Milesi*. Ironicamente esordisce l'autore: «Fin che gh'ho testa e man, fin che gh'ho ose, / Voi scriver e cantar perpetuamente / Per novizze mondane o religiose». ²⁹ Il Capitolo dà, ancora una volta, occasione a Goldoni per parlare del suo privato, dei rapporti con la famiglia Milesi e con Marco, che del commediografo era sempre stato sincero ammiratore.

Dopo la stesura di altri Capitoli di modesto valore per Maria Correr, Maria Angela Eletta Memo, Teresa Fabris e per Maria Lucrezia Vendramin, Goldoni scrive *L'anno felice*, Capitolo *Per la vestizione della signora Maria Francesca Belloni*. Qui ritrae i piaceri e i passatempi delle monache all'interno del convento, non senza una nota personale con cui rivela di detestare aprile e settembre «perché si fanno in essi / Monache e matrimoni eternamente», ³⁰ che lo costringono a comporre versi su versi. E non manca una sottile polemica contro la moda delle villeggiature: «Chiusi fra mura di città viviamo, / E volendo sortire alla campagna / Incomodarci e spendere dobbiamo. / E quello che in un anno si guadagna / Coll'entrate, o facendo alcun mestiere, / Fuori in un mese a villeggiar si magna». ³¹

Di data ignota rimangono i due Capitoli per la vestizione e per la professione di Elena Zanon, figlia dell'udinese Antonio, celebre per le coltivazioni di gelsi in Friuli e per le manifatture di seta a Venezia. «Dover sempre ridir la stessa cosa, / Per monache, o per nozze, è il mio tormento»: ³² così esordisce il Goldoni, che confessa di essere estenuato dall'ennesimo componimento del genere. Ma poi il Capitolo, rivolto allo speziale Prospero Caramani ³³ si avvia proponendo un paragone tra il chiostro e un giardino popolato da piante medicinali. Il secondo Capitolo prende avvio dalla descrizione dei «canditi e zuccherini» che Prospero ha inviato al poeta, capaci di ispirare «Dolce metro [...] e dolci carmi». ³⁴ Il loro effetto tuttavia non è eterno: «Ma non duran le cose all'infinito, / E il soave piacer dei zuccherini / (Dio perdoni la gola) ho già finito». ³⁵

Tra gli ultimi componimenti prima della partenza per Parigi, c'è un Capitolo veneziano *Per la professione di suor Maria Redenta Lioni nel monistero di Santa Teresa*. «Basta, per carità! Sior no; gnancora / Per muneghe credeva aver fenio, / E un Vestiario novel xe saltà fora», ³⁶ è l'esordio ironico del

²⁹ ID., *In occasione che fa la sua solenne professione...*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 724.

³⁰ ID., *L'anno felice*, in *Tutte le opere...*, XIII, 776.

³¹ Ivi, 780.

³² ID., *In occasione che veste l'abito di S. Francesco nel monistero di Santa Chiara di Padova la signora Elena Zanon*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 790.

³³ Non si hanno notizie di questo personaggio.

³⁴ ID., *Facendo la controscritta religiosa la solenne professione col nome di Maria Crocefissa di Gesù*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 795.

³⁵ Ivi, 797.

³⁶ ID., *Per la professione di suor Maria Redenta Lioni...*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 803.

Goldoni in questo ennesimo componimento d'occasione. Ma, come scrive più avanti il poeta, «Za presto, se a Dio piase, ha da andar via: / In Franza no se usa ste Raccolte, / E per un pezzo sarà fenìa».³⁷ Nel corso del componimento, come già altrove, Goldoni chiede alla monaca di pregare per lui e confronta le donne di un tempo, pie e devote, con quelle di «sto secolo rio, guasto e coroto».³⁸

Tra gli ultimi componimenti sacri rientra, in parte, *Il pellegrino. Poemetto per la vestizione della nobildonna contessa Vittoria Vidiman nel monastero di Santa Caterina*. Il lavoro in ottave è diviso in due parti: la prima è scritta a Venezia poco prima della partenza per la Francia, mentre la seconda a Parigi, quattro anni più tardi. Il lungo componimento si scosta dai precedenti non tanto per qualità, quanto per temi e contenuti. L'intento è quello di celebrare le famiglie Widman e Rezzonico, dalle quali discendeva Vittoria, attraverso il racconto del viaggio in Italia di un Pellegrino tedesco. Sono per lo più assenti tutti i consueti luoghi comuni dei componimenti per monacazioni e il racconto si dipana attraverso le avventure occorse al Pellegrino. Nella seconda parte la narrazione è arricchita con il miracolo del gallo e della gallina, tornati in vita dopo che erano stati cotti, e con una parafrasi del *Cantico dei tre giovani ebrei* tratta dal biblico *Libro di Daniele*.³⁹

Il Quaresimale in epilogo e i Sonetti Sacri

La prima opera di Goldoni data alle stampe è un *Quaresimale in epilogo* che il padre dell'autore, Giulio, fece pubblicare a Udine, nell'aprile del 1726, presso lo stampatore Gianbattista Fongarino. È una raccolta di trentotto sonetti scritti per riassumere altrettante prediche tenute dall'agostiniano Giacomo Cattaneo durante la Quaresima del 1726 nel duomo di Udine. Scrive Goldoni nelle *Memorie Italiane*:

Mi piacque infinitamente, e intesi, che tutto il popolo lo applaudiva. Infatti, oltre il suo sapere, il suo zelo, la sua eloquenza, aveva una maniera di predicare, ed erano immaginate, e tessute le di lui prediche diversamente dagli altri, con quell'aria di novità, e con quel dilettevole artificio, che (cambiata la materia) si usa, ed è necessario nell'arte comica. [...] Dilettato anch'io (non so, se commosso, e convinto) coll'aiuto di una memoria non infelice, ritenni in mente le parole [...] della sua predica, che mi bastò per epilogarne in un sonetto la principale sostanza.⁴⁰

L'occasione per la stesura del *Quaresimale* è curiosa: un anno prima, nel 1725, l'allora diciottenne Carlo era stato espulso dal Collegio Ghislieri di Pavia a seguito di un componimento, il perduto *Colosso*, con cui si satireggiavano le ragazze pavesi. Tornato a Chioggia, si reca con il padre a Udine: qui, il futuro commediografo, intenzionato a redimersi, trova nelle prediche di Cattaneo un'ottima occasione per fare penitenza e riabilitare se stesso agli occhi del padre. Non conosciamo le prediche del frate agostiniano, tuttavia i trentotto sonetti del *Quaresimale* ci illuminano circa gli argomenti trattati, che vanno dalla fede al perdono, dal giudizio al male, dalle opere buone al Paradiso, dall'impegno politico all'Inferno, sino alle passioni, all'educazione dei figli e alla misericordia di Dio. Ciascun sonetto è preceduto da un titolo e dall'enunciazione di alcuni punti chiave che ne riassumono il tema. L'opera rivela un poeta ai primi passi, e sicuramente i risultati migliori si colgono in quei componimenti ove Goldoni sentiva più vicina a sé la tematica trattata: *Del perdonare agli Inimici* (III), seguendo legge di natura e di nobiltà, *Del maggior inimico dell'Uomo* (VIII) che è l'uomo stesso, *Dell'Inferno* (XV), ove la pena più grande per i dannati è riconoscere se stessi causa dei propri mali, *Del Peccato mortale* (XXVIII), che causa gravi danni all'anima, *Del timor di Dio* (XXXVIII),

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, 806.

³⁹ *Il Libro di Daniele*, 51-90.

⁴⁰ C. GOLDONI, *Prefazioni ai 17 tomi delle commedie edita a Venezia da G. B. Pasquali (1761-1778)*, IX, in *Id.*, *Tutte le opere...*, I, 656-657.

necessario per fuggire il male. Tra i sonetti del *Quaresimale* sicuramente attira l'attenzione la Predica XXXII, *Delle lagrime della Maddalena*, non solo per la sentita partecipazione, ma anche perché preannuncia un tema, quello del pentimento che, qualche anno più tardi, sarà al centro dell'Oratorio *Magdalenae Conversio*.

Nudo il piè, sciolto il crin, tutta dolente,
Genuflessa a Gesù, forte piangea
Maddalena pentita, onde spegnea
Ne' limpidi cristai la fiamma ardente.

Quel saggio lagrimar mesto e dolente
Piacque cotanto alla divina idea,
Che con estro d'amor di nuovo crea
In Maddalena un cuor, ma più innocente.

Lagrime sante, ch'ottener sapeste
Dal pietoso Signor grazia e perdono,
Tanto belle vie più, quanto più meste!

O del figlio divin pietoso dono!
Perché in tempo dal cuor pronte sorgeste,
Meritate nel Ciel glorioso trono.⁴¹

L'immagine della Maddalena piangente e ripiegata su se stessa è fortemente teatrale, mentre il perdono capace di trasformarne l'animo, sembra essere un riferimento alla condizione dell'autore. Il *Quaresimale* si chiude con un sonetto dedicato al Cattaneo e con un Madrigale in cui l'autore, con artificio letterario, riconosce la qualità dei suoi carmi "rozzi e negletti". Qualche anno più tardi, nelle *Memorie italiane*, Goldoni non esiterà a scrivere che «l'opera non valea gran cosa»,⁴² ma sicuramente la penitenza ottenne il suo effetto, se è vero che il padre Giulio si assunse le spese della pubblicazione.

Qualche anno più tardi, alla fine della Quaresima del 1737, Goldoni fa stampare una serie di trentaquattro *Sonetti Sacri a norma de' punti evangelici dal celebre predicatore don Nicolò Maria Bona*. A una decina d'anni di distanza, il commediografo, da poco sposo, decide di ripetere l'esperienza udinese, riassumendo le prediche che il Bona stava tenendo presso San Zaccaria a Venezia e che l'autore seguì assieme alla moglie Nicoletta. Qual era, questa volta, l'errore da farsi perdonare? La biografia goldoniana non ci permette di saperlo: forse fu la stessa Nicoletta, buona cristiana, a spingere Carlo nell'impresa. Certamente la fama del Bona dovette esercitare una sorta di richiamo sul Goldoni, così come la pubblicazione dei *Sonetti Sacri* fu una buona occasione per attirare la curiosità del pubblico su un commediografo che iniziava a farsi apprezzare. La struttura è la medesima del *Quaresimale*, così come i temi – la Fede, il Giudizio Universale, l'amore verso Dio, il Paradiso, l'Inferno, ecc. – sembrano riproporsi in larga parte. La qualità della poesia non si eleva troppo al di sopra della prova precedente, fatta eccezione per alcuni sonetti tra i quali, ancora una volta, *Della Penitenza coll'esempio della Maddalena* (XXXII):

Maddalena così pronta, e veloce,
Tosto che vide il Redentor in viso,
Sporse dagl'occhi suoi sincero pianto;

⁴¹ ID., *Il Quaresimale in epilogo di padre Giacomo Cattaneo*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 66.

⁴² ID., *Prefazioni ai 17 tomi delle commedie edita a Venezia da G. B. Pasquali (1761-1778)*, IX, in ID., *Tutte le opere...*, I, 657.

E meritò che la divina voce
 Facesse con miracolo improvviso
 Il profano suo cuor divenir santo.⁴³

Il tema della Maddalena torna ancora una volta a colpire il Goldoni, divenendo così una sorta di *leit-motiv* di questi suoi anni giovanili.

La visita delle Sette Chiese e La Settimana Santa

Nel 1759 Goldoni dà alle stampe *La visita delle Sette Chiese*, componimento in ottave dedicato a Marco Milesi in occasione della vestizione di sua sorella Teresa presso il Monastero delle Terese a Venezia. È un componimento d'occasione, ma più sentito rispetto altri, forse a seguito dell'amicizia che legava il Goldoni alla famiglia Milesi. Al tempo l'autore si trovava a Roma e decide di dedicare alla futura monaca il suo atto di devozione: «Al Signore per essa mi presento, / E i caldi voti e le preghiere io porto; / Io sono in Roma, e divozion mi accese / Di visitar le Sette Chiese».⁴⁴ Una tradizione antica che richiede regole precise: «Dee far colui che al santo giro è intento / Quindici miglia e passi cinquecento».⁴⁵ Inizia dunque il Goldoni da San Pietro, «Movendo il piè colla corona in mano / Per il lungo, fangoso, arduo cammino, / Meditando i mister da buon cristiano, / I miei peccati confessar destino».⁴⁶ Ma, ironicamente, passando davanti al Teatro di Tordinona, dove il commediografo stava rappresentando con poco successo le sue opere, «Ahi, mi cadde di man la mia corona».⁴⁷ Giunto alla Basilica, l'autore si confessa, fa penitenza e non perde l'occasione di fermarsi ad ammirare le bellezze architettoniche. Ma «Se tutto vo' dir quel che ammirai, / Le sette chiese non finiran mai».⁴⁸ Dopo le lodi rivolte a Teresa e alla madre, il poeta giunge a San Giovanni Laterano, dove chiede «che l'opere mie, di zel ripiene, / Scuola dell'onestà rendan le Scene».⁴⁹ Viene il momento di salire ginocchioni la Scala Santa, ma il poeta è disturbato dal ciarlare delle donne: «Mi veniva in pensier, Dio mel perdoni, / Dirle una qualche brutta parolaccia; / Mi forzai superar le tentazioni; / Meglio sarà, dissi fra me, ch'io taccia».⁵⁰ È la volta della visita a San Paolo, ove Goldoni prega per Teresa «Perché Dio ti consoli e ti conforti».⁵¹ Il mattino successivo la visita riprende con San Sebastiano, Santa Croce, San Lorenzo fuori le mura, dove «tante orazion e in tal maniera / Mi riscaldai, che domandò la gente. / Cos'ha quel galantuom, che si dispera?».⁵² Il giro termina con Santa Maria Maggiore: «Dio esaudisca i miei voti, e alla donzella / Nel momento fatal grazia conceda / Che col cuore non men che la favella / Giurar la fede al Redentor si veda».⁵³

Il componimento sicuramente spicca tra quelli scritti dal poeta in occasione di vestizioni per la freschezza dell'inventiva, per la sottile autoironia che accompagna tutta la narrazione, per il gusto vagamente teatrale e per il sincero affetto di cui è cosparso.

Sempre per Teresa Milesi è scritta, un anno dopo, *La Settimana Santa*, ottave in dialetto veneziano destinate a celebrare la professione religiosa della ragazza. Il componimento ci fa rivivere i riti che

⁴³ ID., *Sonetti Sacri*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 122.

⁴⁴ ID., *La visita alle Sette Chiese*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 513.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, 516.

⁴⁹ Ivi, 517.

⁵⁰ Ivi, 518.

⁵¹ Ivi, 519.

⁵² Ivi, 523.

⁵³ Ivi, 524.

precedono la Pasqua nella Venezia settecentesca: gli oratori, le preghiere e le processioni, che sembrano commuovere l'autore:

In mezo a quel gran mondo e a quei gran lumi,
Co passava el Santissimo coerto,
Coi torbioli avanti, coi profumi,
E col sacro dei preti almo concerto,
Pensando e ripensando ai mi costumi,
Umile, inzenochià, col cuor aerto,
Signor, diseva, benché indegno sia,
Vu podé resanar l'anema mia.⁵⁴

Un lavoro ricco di confidenze che, come suggeriva l'Ortolani, può essere considerato «un gioiello di poesia popolare dialettale, d'un sapore suo proprio».⁵⁵

Gli Oratori

Due sono i lavori di genere drammatico per i quali Goldoni ricorse direttamente a fonti bibliche: l'oratorio in lingua latina *Magdalenae Conversio* e l'azione sacra *L'unzione del reale profeta Davidde*.⁵⁶ I due componimenti si collocano all'interno della vasta messe di oratori e drammi sacri prodotti in ambito veneziano tra Sei e Settecento.

L'Oratorio *Magdalenae Conersio*, composto nel 1739, viene eseguito probabilmente il 22 luglio di quell'anno dal coro dell'Ospedale dei Mendicanti di Venezia su musica di Giuseppe Giacomo Saratelli.⁵⁷ Non sappiamo chi sia stato il committente del lavoro, ma è molto probabile che lo stesso Ospedale ne avesse richiesto la composizione, così come è credibile che ne avesse suggerito il tema.

Con questo lavoro Goldoni si pone all'interno della lunga serie di autori che, sin dall'epoca medioevale, si erano confrontati con il tema della Maddalena: la conversione della peccatrice, infatti, era sempre stata capace di suscitare emozioni profonde e di divenire un mezzo di facile presa per indurre le masse alla penitenza. Che il commediografo veneziano nutrisse inoltre un particolare interesse verso la figura della santa, ci è testimoniato dai già citati episodi letterari del *Quaresimale* e dei *Sonetti sacri*.

L'oratorio è diviso in due parti di lunghezza pressoché uguale e nel suo alternarsi tra arie, recitativi e parti assegnate al coro, non si discosta dai canoni allora in voga per componimenti di questo genere. Le fonti sono i *Vangeli*: in tutti quattro è infatti nominata una Maddalena appartenente al gruppo delle pie donne. Ma è nel *Vangelo secondo Luca* (8,2), che si legge di una Maria detta Maddalena – quindi forse da intendersi come originaria di Magdala – «dalla quale erano usciti sette demoni».⁵⁸ Da questa espressione nacque la leggenda di una Maddalena liberata dal peccato e in seguito dedita a una vita di penitenza e santità. A tale immagine si sovrappone quella trasmessaci

⁵⁴ ID., *La Settimana Santa*, in ID., *Tutte le opere...*, XIII, 545.

⁵⁵ ID., *Tutte le opere...*, XIII, 1015.

⁵⁶ *Magdalenae Conversio* apparve una prima volta a Venezia da editore anonimo (forse lo stesso autore) nel 1739 e in seguito nel 1934 nel XXXIII volume dell'Edizione del Municipio di Venezia; *L'unzione del reale profeta Davidde* fu pubblicato a Venezia da Pitteri nel 1759 e nel Tomo XXXVI dell'edizione Zatta (1794); in seguito è apparso nell'Edizione del Municipio di Venezia.

⁵⁷ Giuseppe Giacomo Saratelli (o Seratelli, Padova 1714 – Venezia 1762) fu organista nella Basilica di S. Antonio da Padova. Nel 1736 venne nominato organista provvisorio a San Marco e nel 1739 maestro del coro del Conservatorio di San Lazzaro dei Mandicanti. Nel 1741 divenne vice maestro di cappella a San Marco, ottenendo poi nel 1747 la titolarità del ruolo nella medesima Basilica. Di lui si ricordano alcune cantate e motteti.

⁵⁸ *Luca*, 8,2.

dalla liturgia latina, che ha voluto identificare questa Maddalena, forse arbitrariamente, con l'anonima peccatrice di cui ci parla lo stesso Luca (7,36-50) nel celebre passo in cui una donna piangente lava i piedi di Gesù con le lacrime e li asciuga con i propri capelli. E la stessa donna viene infine identificata con Maria di Betania, sorella di Marta e di Lazzaro (Lc 10,38-42). In verità, gli esegeti per lo più respingono tali identificazioni, riconoscendo in Maria Maddalena esclusivamente la pia donna alla quale appare il Cristo risorto.

Ma, nell'immaginazione popolare, Maria Maddalena è soprattutto la donna di cui ci parla Jacopo da Varagine⁵⁹ nella celebre *Leggenda Aurea*. Qui è narrata la vita corrotta della Maddalena, la sua conversione, la presenza sotto la croce e il suo incontro con il Cristo risorto. Frutto di un'abile commistione tra i *Vangeli* ed elementi inventati, tuttavia il racconto della *Leggenda Aurea* è divenuto punto di riferimento sia per l'immaginario popolare, sia per le innumerevoli drammatizzazioni. E anche in Goldoni si mescolano elementi ora di provenienza evangelica, ora mutuati dal da Varagine, che testimoniano sostanzialmente la fedeltà a uno stereotipo tramandatosi nei secoli. Tre sono i personaggi principali: Maddalena la peccatrice, Marta la sorella giudiziosa che gestisce la casa e Lazzaro il fratello milite resuscitato da Gesù. I numerosi personaggi secondari posti a rappresentare il mondo corrotto in cui si muove la Maddalena, sono abilmente riassunti dal Goldoni in un personaggio di medioevale memoria, quell'*Hostis infernalis* che si presenta quale biblico tentatore, forse citazione dei sette demoni presenti nel *Vangelo di Luca*.

Ma nel lavoro goldoniano appaiono alcuni elementi di assoluta novità. Innanzitutto la presenza sulla scena di Gesù, figura che nei precedenti oratori barocchi era solo evocata; e, in secondo luogo, la centralità della figura della Vergine, alla quale è attribuito un ruolo catartico nella conversione della Maddalena. La stessa protagonista non è più la peccatrice tante volte ritratta, ma appare piuttosto come una giovane popolana il cui concetto dell'amore non è quello peccaminoso e lascivo, quanto piuttosto un inedito e spontaneo sentimento capace di accomunare universalmente tutti gli esseri viventi.

L'aspetto più nuovo in questa interpretazione goldoniana della Maddalena, è tuttavia costituito dal fatto che l'autore, forse volendo prendere le distanze dai componimenti seicenteschi, volle alleggerire l'aspetto miracolistico della conversione, «negando la centralità del tema delle lagrime»,⁶⁰ facendo quindi dell'eroina biblica un personaggio dai tratti meno teatrali e più sentitamente umani.

La parte conclusiva introduce un'ultima novità rispetto il consueto topos drammaturgico: una serie di allusioni alla Passione di Cristo e il desiderio espresso dalla Maddalena, nell'ultima aria, di poter essere assunta in Cielo al fianco di Cristo, la trasformano da peccatrice redenta a donna prediletta, assegnandole un ruolo del tutto nuovo all'interno della tradizione cattolica. Un'interpretazione estremamente moderna e per alcuni aspetti ardita, che può trovare eco in alcune riletture contemporanee del rapporto tra la Maddalena e Gesù.

Resta da commentare l'uso del latino, che in Goldoni è assai raro e forse fu imposto dalla committenza. I risultati sono modesti e si può condividere l'opinione di Giuseppe Ortolani secondo cui «il suo povero latino non è al di sopra delle cognizioni d'un dottor di legge di quei tempi».⁶¹

L'azione sacra *L'unzione del reale profeta Davidde* vide la luce a Roma nel 1759. Dedicato al cardinale Gioachino Portocarrero che ospitò il Goldoni durante un suo soggiorno nella città papale, il lavoro non ebbe fortuna. Sappiamo infatti che a Roma non conobbe alcuna esecuzione e solo in seguito Goldoni, tornato a Venezia, chiese al giovane maestro romano Antonio Boroni⁶² di

⁵⁹ Jacopo da Varazze o Giacomo da Varagine (1228-1298) fu frate domenicano, arcivescovo di Genova e agiografo. La *Legenda Aurea* è una raccolta di vite dei santi che l'autore iniziò a scrivere verso il 1260.

⁶⁰ F. DECROISSETTE, *I semi della riforma nel Goldoni sacro: l'oratorio Magdalene Conversio (1739)*, «Problemi di critica Goldoniana», XV (2008), 259-274: 268.

⁶¹ GOLDONI, *Tutte le opere...*, XII, 1199.

⁶² Antonio Boroni (o Buroni, Roma 1738-1792) parente e maestro di Clementi, lavorò a Venezia tra il 1763 e il 1766. In seguito fu a Praga con una compagnia di musicisti. Dopo un nuovo soggiorno a Venezia, nel 1771

musicarla. L'esecuzione ebbe luogo nel marzo del 1760, a spese dello stesso autore e con l'aiuto di cantanti e strumentisti che parteciparono benevolmente all'iniziativa.⁶³

È lo stesso Goldoni, ne *L'autore a chi legge*, a indicarci la fonte biblica utilizzata: «Nel primo Libro de' Re, al Capo 16, sta registrata l'azione ch'io ho scelto per argomento della presente Operetta spirituale». ⁶⁴ L'opera è suddivisa in due parti di simile durata, la prima in dieci scene, la seconda in nove. La vicenda, tra le più note della *Bibbia*, è riproposta da Goldoni con fedeltà nella prima parte, laddove il profeta Samuele riconosce tra gli otto figli di Isai il nuovo re di Israele. La seconda parte, viceversa, pur ispirandosi all'episodio famoso della lotta tra Davide e il gigante Golia (*I Sm* 17), offre una rivisitazione del racconto biblico, posticipando l'unzione di Davide alla vittoria di questi su Golia. La scelta è di ordine strettamente drammaturgico, volendo l'autore rafforzare la predestinazione di Davide e al contempo rivendicando la possibilità di porsi in modo autonomo rispetto l'autorevole fonte.

Fedele a una concezione consolidata nella sua drammaturgia, Goldoni tende a trasferire su un piano più realistico i personaggi biblici, togliendo così loro distacco e ieraticità. Non è quindi casuale che, nella generale piattezza e semplificazione che contraddistingue quasi tutti i personaggi, emergano di più le figure portatrici degli umani difetti, che non quelle destinate a rappresentare il piano divino.

Uno degli elementi di maggiore novità rispetto alla fonte biblica è certamente lo scarso peso che viene dato alla figura di Saul, il predecessore di Davide ripudiato da Dio. Sebbene il cuore dell'azione drammatica sia l'unzione di Davide, tuttavia nel racconto biblico questa è posta in diretta contrapposizione con il regno di Saul. Goldoni viceversa non si spinge oltre alcuni generici accenni pronunciati da Samuele, eliminando così qualsiasi elemento di confronto tra Saul e il suo successore.

L'azione sacra goldoniana riconduce, inevitabilmente, a un altro lavoro, ben più celebre e di valore assai diverso, il *Saul* di Vittorio Alfieri. Composta ventitré anni più tardi (1782), la tragedia alfieriana si ispira al medesimo passo biblico cui era ricorso il Goldoni. Diversa è tuttavia l'impostazione data da Alfieri alla vicenda, non solo perché in questo caso il protagonista è il vecchio re Saul, ma soprattutto perché si tratta di un lavoro lontano da qualsiasi intendimento religioso e nel quale domina il dramma psicologico incentrato sulla complessa e contrastante personalità del protagonista. Ciò che si consuma sulla scena alfieriana è il dramma del potere, l'inevitabile contrapposizione tra colui che, per volontà divina, diverrà il nuovo re d'Israele e Saul il quale, punito da Dio per i propri errori, vede escluso dalla successione al trono il figlio Gionata.

Appare chiara, dunque, la profonda diversità tra le due opere, non solo per la qualità drammaturgica, ma anche per i contenuti: da un lato un'opera d'occasione; dall'altro il lavoro di un autore ateo che nel racconto biblico vede una mirabile descrizione delle debolezze umane. Si tratta di un uso profondamente diverso della medesima fonte, che nel caso dell'*Unzione* diviene traccia da seguire abbastanza fedelmente per dare vita a un lavoro che nulla aggiunge (ma forse qualcosa toglie) al dettato biblico; nel caso del *Saul*, viceversa, la fonte sacra, seppure trattata con maggiore libertà – eppure profondamente studiata – diviene il punto di partenza per un insegnamento morale da impartire alla società tardo settecentesca.

successe a Jommelli nel ruolo di maestro di cappella del duca di Württemberg a Stoccarda. Nel 1778 si stabilì a Roma, maestro di cappella in San Pietro. Fu autore di una quindicina di melodrammi (alcuni su libretto di Goldoni), di alcune messe, cantate, motteti e sinfonie.

⁶³ La notizia è riferita da Gaspare Gozzi nell'articolo apparso sulla «Gazzetta Veneta» del 29 marzo 1760. Si esibirono in qualità di cantanti Teresa Colonna, Marianna Mangini detta la Padovana, Teresa Everardi, Cecilia Maublan e Giuseppe Baldini.

⁶⁴ GOLDONI, *Tutte le opere...*, XII, 919. Ossia *Primo Libro di Samuele*, 16,1-13.